

**Hagialâkul-călătorie în opera lui Mateiu I. Caragiale: geografiile
imaginare și peisajul**
(The „Hagialâk”-travel in the work of Mateiu I. Caragiale: Imaginary
Geographies and the Landscape)

Angelo-Nicolae MITCHIEVICI
Universitatea “Ovidius” Constanța

Abstract:

*In this article, I set out to follow the way in which Mateiu I. Caragiale constructs in his work - the novel *Rakes of the Old Court* and the short story *Remember* - the cultural model of travel experiences that is both encyclopedic and bookish, having as its starting point an aesthetic referent: landscape painting and romantic sensibility. Therefore, from this perspective, I analyzed the cultural context evoked by the quote from Denis Diderot, „Salon of 1767”, used as a motto for the chapter on travels, „hagialâkuri”, with an outdated term privileged by the author, term that has its own cultural history. I have analyzed how the encyclopedic totalizing vision is passed through the filter of a romantic sensibility in Diderot and recovered as the utopia of the endless journey contained in the space of a painting. I also looked at the connection that is created between storytellers, the effects of retelling and the narrative strategies of the travelogue.*

KeyWords: cultural model of travel experience; adventure; ruinist painting, romantic imaginary; encyclopaedism;

Călătorii și tablouri

Romanul *Craii de Curtea-Veche* apărut în 1929 la editura Cartea Românească legitimează nu numai un scriitor, dar și o scriitură care a atras în jurul ei numeroși critici și istorici literari până la înființarea de către Ion Barbu a unui virtual club matein al fanilor autorului, club care a adunat critici și autori dintre cei mai prestigioși ai literaturii române. Caz aparte într-o literatură, similar cu cel al lui Urmuz, puținătatea (cantitativă) a operei contrastează cu multul (cantitativ și calitativ) al exegezei ceea ce conferă operei mateine o aură. Desigur, în centrul acestei opere care cuprinde o plachetă de versuri intitulată *Pajere*, o nuvelă, *Remember*, și trei *short story*-uri cu iz polițist și de roman de mistere adunate sub titlul *Sub pecetea tainei*, se află unicul roman, și el subțirel, dar atât de dens, de o maximă concentrare, cu numeroase pliuri și o intertextualitate bogată și ramificată divers. Ideea de călătorie se află în centrul acestui roman static, fixat în Bucureștiul începutului de secol XX, în 1911, dar ea evocă cu un termen turcesc, o formă specială a ei, hagialâkul, călătorie-

pelerinaj la sfântul mormânt de la Ierusalim sau în cadrul islamului călătoria la Mecca. Autorul o întrebuițează ca pe o metaforă a ficțiunii la confiniile cu memorialistica și jurnalul de călătorie, o ficțiune documentată dar nu mai puțin ficțiune, pe care o livrează două dintre cele patru personaje care alcătuiesc un fel de confrerie boemă. Una are în vedere istoria secolului luminilor, secolul XVIII și viața la marile curți regale sau imperiale împrumutând stilistica romanului libertin, cealaltă vizează o călătorie în jurul lumii, posibil în același veac pentru că temporalitatea pare abolită. Pașadia și Pantazi sunt cele două personaje care-i încredințează naratorului care-și păstrează anonimatul, un raisonneur cu ambiții scriitoricești, ficțiunile lor și chiar mai mult decât atât, îl proiectează alături de ei în aceste ficțiuni ca personaje. În orice caz, ceea ce ne parvine dina ceste relatări bogate este un rezumat, un condensat al lor de la acest intercesor care le filtrează prin propria sa sensibilitate și care, foarte posibil, își pune stilistic amprenta asupra lor. Cea care mă interesează în acest studiu este cea care îi aparține lui Pantazi și care evocă spiritual marilor călătorii și descoperiri geografice care au animat Europa secole de-a rândul, și care au dobândit prestigiul aventurii ca formă de cunoaștere care îmbrățișează asemeni spiritului enciclopedic al secolului al XVIII-lea totul.

Capitolul intitulat „Cele trei hagiâlăcuri” este introdus de un *motto* extras din Denis Diderot, din *Salon de 1767*, fragment care prefațează un capitol dedicat pictorului ruinst Hubert Robert, celebru în epocă, cel care și-a imaginat într-un tablou o proiecție în notă romantică asupra ruinelor marii Galeriei de la Luvru.¹ Mottoul ales din Diderot este următorul: „C'est une belle chose, mon ami, que les voyages...”, tradus în nota din ediția publicată sub egida Editurii Academiei ca „Minunat lucru, prietene, călătoriile...”, fără nicio altă trimitere. Printre cei câțiva care au intuit importanța acestor mottouri a fost Matei Călinescu care a contribuit la elucidarea câtorva surse, lăsându-le pe altele „sub pecetea tainei”. Ele nu îndeplinesc un rol decorativ, ci vectorializează spațiul lecturii, propun un traseu al acestora în cazul unui autor care acordă o atenție deosebită nuanțelor. În privința acestui fragment care deschide unul dintre capitolele esențiale ale cărții, recuperând două dintre personaje în latura lor de ficționari, Mateiu decupează citatul dintr-o frază. Punctele de suspensie nu indică o atitudine meditativă, ci cezura pe care a realizat-o în corpul ei. Iar fraza merită o lectură:

„C'est une belle chose, mon ami, que les voyages; mais il faut avoir perdu son père, sa mère, ses enfants, ses amis, ou n'en avoir jamais eu, pour errer, par état, sur la surface du globe. Que diriez-vous du propriétaire d'un

¹ În filmul *Francofonia* pe care Aleksandr Sokurov îl dedică acestui muzeu și prodigioasei sale istorii, un moment este consacrat Marii Galeriei. Acest moment îl include ca reper incontestabil pe Hubert Robert cu acest tablou comentat de regizorul rus.

palais immense, qui emploierait toute sa vie à monter et à descendre de cave aux greniers, des greniers aux caves, au lieu de s'asseoir tranquillement au centre de sa famille? C'est l'image du voyageur. C'est homme est sans morale, ou il est tourmenté par une espèce d'inquiétude qui le promène malgré lui.” (Diderot, 354)

Reflecția cu privire la rostul călătoriei, în particular al unei existențe viatice fixează imaginea cu iz de parabolă a unui dute-vino între dependențele unui palat, între pod și pivniță, o perspectivă negativă a călătoriei lipsite de sens. Pentru Diderot, călătoriile nu au nimic „minunat”, dimpotrivă, relevă o specie aparte de neașezare la confiniile cu nerozia. De altfel, regăsim același gând într-o formulare apropiată, în scrisoarea din 14 octombrie 1760 către Mlle. Voland anterioară publicării lucrării de față: „Un homme qui passerait sa vie en voyage ressemblerait à celui qui s'occuperait du matin au soir à descendre du grenier à la cave et à remonter de la cave au grenier.” (Dictionnaire Littré)

Să lărgim puțin contextul acestor reflecții dedicate călătoriei, un context oarecum paradoxal, de istorie a artei. Interesant, comentariul avizat al lui Diderot asupra picturii lui Hubert Robert (1733-1808) beneficiază de un text de escortă, un eseu asupra motivațiilor care mobilizează organizarea și întreprinderea unei călătorii sau mai precis, a lipsei de rațiune a călătoriei propriu-zise care se vede invocată ca exercițiu al imaginației convocate prin intermediul unui tablou. Se poate călători mai bine prin intermediul artei, decât cu orice alt mijloc de locomoție. Diderot se lansează într-un discurs de antropologie culturală explicând nevoia de a călători ca un mod de a întrebuința un exces natural de energie. Surplusul de energie de care natura dispune era cândva consacrat firesc vânătorii, așa cum el este întrebuințat în subordonarea față de voințele superioare a celor care nu-și permit exercitarea lor liberă. Iar ocazia de a alergera după idei, Diderot recunoaște autoironic că o datorează faptului că altul aleargă în locul său după iepuri. Literatul nu validează pasiunea cunoașterii ca mobil al călătoriei, atribuind-o aceleiași forme de energie în exces exprimată adeseori ca neliniște, neastâmpăr care conduce, inevitabil, la acțiune. Călătorește cel care nu are sau și-a pierdut mamă, tată, copii, prieteni, iar această lipsă sau pierdere devine echivalentul unei forme de depeizare, de nestatornicie, de anahoretism angajat în slujba unei cauze care substituie familia. Călătoria propriu-zisă reprezintă un caz excepțional, o formă de proastă gestionare a energiei vitale. Autorul lui *Voyage de Hollande* (1773) care transformă călătoria într-un fel de documentar parte compilativ, parte observațional, având ca temă principală chestiunile economice, o respinge, o aruncă în existența primitivă, o desolidarizează de ideea de civilizație. Diderot apelează la două exemple, unul provenind din America de Nord încă necolonizată pe deplin, cu relatarea unui nativ provenind din tribul yazoo,

căpetenia Moncacht-Apé. Yazooul traversase continentul de la West Coast către East Coast, relatarea sa de călătorie fiind consemnată în paginile etnografului francez Antoine-Simon Le Page. Cel de-al doilea caz invocat este oarecum la antipod, aproape paradoxal, cel al călătorului francez Anquetil de Perron, un filolog împătimit de literatura orientală, un orientalist *avant la lettre*. Descoperind câteva pagini din *Vendidad-Sade* într-o bibliotecă publică, acesta întreprinde o călătorie costisitoare în India pentru a citi cărțile sacre persane și indiene în original, fapt pentru care învață sanscrita și persana modernă. Aceste două călătorii subordonează aventura unor proiecte care o transcend, pun în joc o nevoie de cunoaștere exprimată diferit, în funcție de civilizația din care provin cei doi călători. Prima corespunde aceluia orizont imaginar al frontierei în perioada de pionierat a colonizării Americii de Nord, cea de-a doua vizează spiritul de cunoaștere propriu culturii europene interesată de alte culturi, de diversitate și alteritate. Diderot, însă, le descoperă acestor călători aceeași motivație, o energie în exces ai cărei posesori îi conferă o temă, suprainvestind-o astfel cu un certificat de noblețe, dorința de cunoaștere. Realizăm că infatigabilul Mircea Eliade ar fi putut fi inclus în tipologia marelui enciclopedist francez cu aceleași motivații pentru inițiativa sa de a descoperi cultura fascinantă a Indiei pe cont propriu învățând sanscrita pentru a citi cărțile sacre despre tehnicile spirituale, precum Yoga. Stranie cecitate, deconcertantă simplificare și un destul de fragil raționament : Diderot nu recunoaște dorința de cunoaștere, ci invocă pentru cei doi „exploratori” „supraabundența de energie”. Să observăm că aventura care decurge din impulsul viatic cade odată cu călătoria și motivația ei ca exces de energie canalizată către un scop aleatoriu, dar în același timp, ea apare la dezvoltare ca realizare în sine, pentru sine. În spatele călătoriei se ascunde aventura disimulată la rândul ei de supraabundența de energie, aventura ca expresie a nevoii de depeizare, de a părăsi „familia”, vatra, și implicit familiarul pentru un altundeva, un altceva, un departe aparte, aventura ca impuls aventuros. Deși nu o spune niciunde, călătoria este pentru Diderot o aventură dominată de acel *par hazard* constitutiv la care se referea și Giorgio Agamben în eseul său *L’Aventure* cu privire la romanele cavalești :

„(...) Aventure semble avoir autant de signification que Tyché. Comme elle, elle désigne autant le hasard que le destin, autant l'événement inattendu qui met le chevalier à l'épreuve qu'un enchaînement de faits qui se vérifieront nécessairement. Du premier sens dérive l'expression adverbial *par aventure*, « par hasard », et l'adjectif *aventureux* au sens du « risqué » (...) du second, les multiples acceptions du terme au sens d'événement providentiel ou « bonne fortune », « destin contraire » ou « mésaventure ».” (Agamben, 25)

Cei care nu au nicio aptitudine sunt condamnați să călătorească fără să avanseze, la fel cei în a căror existență intervine un eveniment tragic. Pentru aceștia călătoria oferă un fel de compensație, ea este fără țintă, sau cum o spune Diderot: „Tout coin de la terre lui est égal.” (Diderot, 358), așa cum „On ne sait où est la sépulture de l'être énérgique.” (Diderot, 358)

Când Mateiu amputează prin citat fraza, el provoacă o falsă lectură prin dizlocarea din context. De fapt, fragmentul prelevat de Mateiu din Diderot este o antifrază, evident ironică, iar marele enciclopedist francez o reia la un moment dat, cu același sens ironic, în cuprinsul capitolului dedicat pictorului Hubert Robert, dar cu referire la relatarea de călătorie a abatelui Richard, *Voyage d'Italie*: „Oh! la belle chose que les voyages!” (Diderot, 358) Diderot reacționează cu dispreț la această relatare de călătorie, iar acest dispreț este comunicat prin contrapunctul ironico-sarcastic al frazei de față! În fapt, avem aproape o filipică la adresa acestui autor care, în opinia lui Diderot, oferă drept concluzie a călătoriei sale în Italia, mai ales cu privire la contemplarea artei, o lecție de morală creștină. Virulența lui Diderot atrage atenția asupra unei proaste delegări a filiației, asupra riscului pe care-l comportă copia prin raport cu referentul ei. O anecdotă îl servește pentru a judeca acest raport. Pictorul (Le Quesnoi) nu pictează după modelul pe care-l are în față, ci după „originalul” aflat în mintea sa așa cum Fidias nu-l concepe pe Jupiter după un model uman care să fie inferior subiectului său: „il avait dans l'imagination quelque chose d'ultérieur à Nature.” (Diderot, 361)

În continuare, Diderot își orientează interogațiile spre un raport între spațiu și obiectele și ființele care îl populează. Este vorba de evaluarea unui simț al proporțiilor la care invită reflecția sa și, pe cale de consecință, despre grandoarea pe care o realizează sau derealizează pictorul. Comentariul privitor la pictura lui Hubert Robert debutează ca ricoșeu printr-un elogiu al picturii lui Claude Joseph Vernet, cel care a lansat „moda” marinelor în Franța. Apoi două tablouri sunt analizate, iar diferența nu stă în simțul proporțiilor, ci în felul în care pictorul știe să evite „copia” (*copie d'art*), Hubert utilizându-și în primul rând imaginația pentru a crea un efect de adâncime, de telescopare care creează iluzia distanței într-un tablou de dimensiuni foarte mici. Rezultatul scontat ar fi acela „de vous laisser dans un douce mélancolie.” (Diderot, 367) Și Diderot continuă:

„Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais; et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps; et notre imagination disperse sur la terre les édifices même que nous habitons. A l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de tout une nation qui n'est plus; et voilà la première ligne de la poétique des ruines.” (Diderot, 367, 368)

Diderot ne invită la o altfel de călătorie, una care se deschide către imaginar prin intermediul imaginii. Tema tabloului sunt ruinele unor civilizații apuse, acele ruine grandioase care evocă cu o sintagmă care avea să fie îndelung vehiculată „grandoarea și decadența” unor foste imperii. Sublimul este ținta călătoriei lui Diderot, iar el singularizează și însingurează deopotrivă. Diderot se comportă asemeni unui călător aflat în fața unui tablou de natură; atitudinea contemplativă este cea care așează o ramă într-un peisaj. Pentru Diderot acesta este tabloul efectiv, el îl contemplă intrând în peisajul său, explorând adâncimea lui pe care în pictură i-o conferă efectul de perspectivă. Mai există o altă dimensiune pe care tablourile cu motive ruinate o aduc în discuție: timpul. Timpul conferă paradoxal tabloului o altfel de adâncime, îi conferă peisajului o dimensiune paseistă, aceea pe care o va prelua ulterior mitologia decadentă nutrită din gloria și decăderea marilor imperii, marilor civilizații ale lumii antice pentru care stă ca model gloria și decăderea Imperiului Roman. Pentru aceasta nu e nevoie de o călătorie în Italia crede Diderot, atât timp cât există tablouri cu ruine. Diderot însoțește analiza sa de o critică severă care vizează dincolo de tehnicități (studiați-l pe Vernet! / mais étudiez Vernet!) și prezența omului în peisaj, mai precis, prezența sa inoportună.

„(...) et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre à sa poétique. Vous l’ignorez absolument. Cherchez-la. Vous avez le faire; mais l’idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu’il y a trop de figures ici; qu’il en faut effacer le trois quarts? Il n’en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine, et la tête penchée, m’aurait affecté davantage. L’obscurité seule, la majesté de l’édifice, la grandeur de la fabrique, l’étendue, la tranquillité, la rentissement sourd de l’espace m’aurait fait frémir. Je n’aurais pu jamais me défendre d’aller rêver sous cette voûte, de m’asseoir entre ces colonnes, d’entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d’importuns.” (Diderot, 371)

Atitudinea lui Diderot este romantică, un romantism *avant la lettre* fapt care nu contrastează cu atitudinea sa asupra călătoriilor dacă schimbăm cuvântul „energie” cu cel de „afect” care au în comun o anumită dereglare a sedentarității. Contemplativitatea generează un rapel către propria interioritate și invită la melancolie. Figura emblematică a contemplativului, desprins parcă dintr-un tablou al lui Caspar David Friedrich, brațele încrucișate pe piept, capul ușor înclinat ar rezuma și prezența redundantă a unor „figuri” care nu poartă marca „singurătății” și a „tăcerii”, figuri care aglomerează tabloul și pe care Diderot le-ar dori evacuate pentru a-i spori capacitatea de a se deschide

contemplativului. Toate elementele configurează un tablou al grandorii, există un efect simfonic la contribuie obscuritatea, liniștea, întinderea, și un efect paradoxal al spațiului devenit cameră de rezonanță, un „răsunet surd”. Există aici un gest definitiv care subîntinde această poetică ruinistă de sensibilitate romantică: Diderot dorește să locuiască temporar spațiul pe care tabloul îl înfățișează, să intre în tablou. Acesta devine locul propice unei reverii, dar și al unei reflecții melancolice asupra perisabilității ființei umane și a civilizațiilor. „Tout s’anéantit, tout périt, tout passe. Il n’y a que le monde qui reste. Il n’y a que le temps qui dure. (...) C’est là que je sonde mon cœur. C’est là que j’interroge le sien, que je m’alarme, que je m’assure.” (Diderot, 371, 372) „Totul se aneantizează, totul piere, totul trece.” De la acest „azil pustiu, solitar și vast” („asyle desert, solitaire et vaste”) scriitorul nu așteaptă nimic altceva decât să-și facă auzite afectele. Interesant, nu peisajul natural în care ruinele sunt prezente, ci tabloul a devenit obiectul unei meditații melancolice pe tema efemerității. Scriitorul îl așează în fața cititorului în două feluri. Ca un critic de artă care se asigură de prezentarea fiecărui element și care discerne axe ale reprezentării, planuri și efecte de perspectivă și ca un beneficiar direct care concepe tabloul ca obiect al meditației prelungită prin emoție într-o *état d’âme*. Diderot nu-și pune problema acestei ambiguități și putem vedea în ce măsură criticul de artă, detașat și ironic, cedează locul unui altfel de spectator, unul atașat și melancolic, pregătit să „intre” în tablou cu condiția ca acesta să-i asigure intimitatea necesară, adică deplina singurătate. Fără să sesizeze, Diderot este pregătit să ia locul figurii exemplare, figura generică a contemplativității, solitarul care se singularizează în tablourile pe care le contemplă.

Hagialâkul - călătoria ca imagine

Să ne întoarcem cu acest plus de semnificație pe care ni-l relevă sensibilitatea și puterea intelectuală a lui Diderot asupra textului matein. Personajul matein se distinge sub semnul melancoliei, singurătății și al visării, defintorie contelație romantică, pe fundalul peisager al unui Cișmigiu „singuratic și lăsat în sălbăticie” (Caragiale, 75) în acel stadiu orginar al naturii nedomesticite încă. Fără doar și poarte Pantazi este un romantic de după romantism, „fermecător de trist”, cu privirea care „părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis.” (Caragiale, 74) Nu este întâmplător că naratorul care nu-și declină numele își introduce în scenă personajul într-o dublă ipostază de povestitor și de pictor, mai precis prin această instanță de mediere a povestitorului a cărui elocință se descarcă în figuralitatea tabloului, un povestitor capabil de „a zugrăvi cu vorba”. Povestirea deschide către repovestire, Pantazi povestește literatura, selectiv ca „literaturi”, în măsură să

creeze un efect caleidoscopic. Despre ce literaturi este vorba? Posibil literaturi aflate în stadiul oralității, cu alte cuvinte literaturi populare.

„Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturilor popoarelor. Stăpân pe meșteșugul de a *zugrăvi cu vorba* (s.n.), el găsea cu ușurință mijlocul de a însemna, și încă într-un grai a cărui deprindere o pierduse, până și cele mai alunecoase și mai nehotărâte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării, așa că amăgirea era întotdeauna deplină. Ca în puterea unei vrăji, cu dânsul am făcut în închipuire lungi călătorii, călătorii cum nu-mi fusese dat nici să visez... omul vorbea. Înaintea ochilor mei, aievea, se desfășura fermecătoare trâmba de vedenii.” (Caragiale, 77, 78)

Meșteșugul povestitorului ține de capacitatea sa de a transpune în imagini prin intermediul cuvântului ceea ce ține de domeniul indicibilului: interioritatea, un sens al timpului, figuri ale depărtării, ceea ce și o parte din tablourile ruinate ale lui Hubert Robert evocă. Toate acestea sunt desemnate de narator ca ”înfațișari”, accentul fiind pus pe vizual, toate fiind integrate într-o logică a tabloului. Această artă se bazează pe un efect de iluzie, „amăgirea” funcționează aici ca adecvare a iluziei la edificarea nu a realului, ci a irealului, intangibilului, indicibilului pe care naratorul le așează sub cupola unei metafore, cea a călătoriei. Călătoria devine astfel o metaforă a discursului, se realizează prin cuvânt în măsura în care acesta devine suficient de expresiv pentru a genera imagine, „trâmba de vedenii”.

Următorul paragraf partajat oferă și primul hagialâk al capitolului, o călătorie imaginară care devine în același timp și o intrare în tablou așa cum își dorea Diderot utilizând tabloul ca pe un vehicul, ca pe o mizanscenă pentru dramatizarea propriilor sale afecte, pentru rapelul către propria sa interioritate. Nu întâmplător, primele secvențe ale acestui tablou au ca temă ruinele, cele care mobilizează deopotrivă reflecția lui Diderot cu privire la efemer, pasager, ca failibilitate a ființei umane în fața timpului. Dar dacă Diderot dezvăluie perspectiva unui romantic *avant la lettre*, Mateiu Caragiale proiectează în personajul său, Pantazi, figura unui romantic deplin, așa cum celălalt ficționar matein, Pașadia, este un decadent sau cu termenii lui Antoine Compagnon, un „antimodernist”. De la ruinele înecate în vegetația luxuriantă la metropolele survolate nocturn nu este decât un pas, viteza este cea a privrii care dezvăluie tabloul. Călătoria dobândește un sens ascensional, la propriu și la figurat, pentru că este vorba de înălțimile alpine de pe culmile cărora se deschide o perspectivă în adâncime, dar și pentru că se face simțită o „beție” a unei escalade vertiginose. Ea se cere împlântată de o retragere către miazăzi, către staza contemplativ-voluptuoasă a unui unic anotimp indefinit: vară târzie-toamnă incipientă. O frază anume tinde să releve proiectul viatic:

„Peregrini cucernici mergeam să ne închinăm Frumosului în cetățile liniștii și ale uitării, le cutreieram ulițele în clină și piețele ierboase, veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de suflul Trecutului, contemplându-i vestigiile sublime.” (Caragiale, 78)

Călătorul este un peregrin, călătoria devine expresia unei devoțiuni, secvență culturală, iar cultul căruia îi sunt devotați acești prelați fără biserică este Cultura, Frumosul. Cei doi „peregrini” aparțin, prin urmare, unei religii a Frumosului. Ca și Diderot, care visa să evacueze orice prezență din tablou, povestitorul pune sub semnul liniștii și al uitării lăcașurile de cult, de la cele propriu-zise, biserici, temple la cel investite cu această demnitate, palatele, muzeele și obiectele acestui cult, capodoperele. O viziune panoramică asupra lumii o desfășoară înaintea ochilor ca pe un vast muzeu animat de „suflul Trecutului”. Există în această acumulare de referințe la religios trei cuvinte cheie, dintre care două subliniate prin majusculă: frumosul, trecutul și sublimul. Spiritul devoțiunii estetice, respirația „rugăciunii” mute a admirației vizează Trecutul. Capodoperele stau sub semnul trecutului, călătoria este doar în aparență una în spațiu, un spațiu amenajat prin evacuarea prezenței umane, ea devine o călătorie în timp, călătorie intermediată de Capodoperă a cărei punere în abis o constituie tabloul. Forma supremă a încredințării, a tensiunii religioase convertite în intensitatea admirației estetice o constituie sublimul. Sublimul reprezintă analogonul extazului transportat din sfera religiosului în sfera estetică, fără ca aceste două sfere să se excludă reciproc. Călătoria pe care ne-o propune Pantazi și care îl contaminează total pe interlocutorul său constituie o expresie extatică. De altfel, termenul păstrat în latina ecleziastică provine din cuvântul grec *ekstasis* cu sensul primar de transport. Este ceea ce realizează figurat și figural Pantazi, transportul, călătoria imaginară ca exercițiu de admirație împins spre intensitatea venerației pentru Frumosul organizat într-un vast tablou al unei lumi-muzeu. Toate senzațiile converg către ipostazierea stării extatice: amețeala, beția, pacea, apropierea de stele, voluptatea, liniștea, uitarea, sublimul etc.

Acest tablou al călătoriei este împărțit în două, primul complet depopulat, al doilea dimpotrivă, antrenând o umanitate pestriță, proprie melanjului oriental, al lumii mediteraneene. Sunt „porțile Orientului” către care deschide romanul lui Mateiu I. Caragiale, cu toată rezerva de peiorativ pe care o conține citatul desprins din discursul lui Raymond Poincaré. Prima este o călătorie pe uscat, a doua una pe ape, având ca puncte de popas porturile aglomerate așa cum cealaltă are ca loc de popas și reculegere vechi palate și mânăstiri. Trecerea de la una alta se face lent, în regimul voluptății, dar și al visării care nu are nevoie de motivație.

„Corabia aluneca încet între țărurile laudate ale mărilor elene și latine; stâlpii capiștii în ruină răsăreau din crângul de dafini. O grecoaică ne zâmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie, ne tocmeam cu neguțatori armeni și jidovi prin bazine, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femeile din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scaldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfățat al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadăne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei până când copleșiți de toropeala cerului său de smalt și înăbușiți de vântul Libiei, ieșeam la ocean.” (Caragiale, 78, 79)

Peisajul a devenit marin, deschizând asupra porturilor aglomerate ale lumii mediteraneene care strălucesc aici prin vitalitatea amestecului și lentoarea de tipic oriental, prin exotism și pitoresc levantin. Un hedonism balcanico-oriental se instalează cu propria sa vrajă. Prezența în bordelurile și bazarurile în care mișună toate semințiile lumii nu are un scop anume, este o prezență care face loc unei degustări a ambianței, o intrare în tablou ca la Diderot, dar nu una insolită, ci una participativă, care tinde la realizarea unei simbioze, a unei împărtășiri din proteismul și sincretismul lumii levantine așa cum sunt călătoriile aventuroase ale lui Corto Maltese în universul magic al arhipieleagului caraibean. Dimensiunea călătoriei nu s-a schimbat, ea rămâne una estetică, forma de participare impune contactul direct, dar fără altă miză decât delectarea, gustul reclamă degustarea. Acest *otium elegans* care decurge din contemplarea peisajului din care ruinele nu au dispărut, prezente sub forma templelor păgâne, nu evacuează un plaiserism palpabil, a taclalei, a vinului, a spectacolului de voluptate pe care-l dau hetairele. Este vorba de atmosfera pe care un loc o emană și care alunecă în tabloul de gen, așa cum se întâmplă în *Remember* cu descoperirea lui Aubrey de Vere în rachieria neerlandeză care invocă maeștrii școlii flamande de pictură și în muzeu unde tânărul aristocrat vede asemănări cu aristocrații pictați de Van Eyck. Ieșirea la ocean constituie la rândul ei o ieșire în peisaj, povestitorul „zugrăvește” adevărate marine în felul lui William Turner, cel care prinde ca și Pantazi, dar în imagine, „tortul brumelor”, „apoase străvezimi viorii și sure”, „feerica strălucire a zorilor boreale”, „toate fețele curcubeului”, „împurpurări grele în asfințit”. Călătoria s-a oprit în tablou, dinamica ei nu ține de direcția pe care și-a propus-o călătorul, ci de capacitatea sa de a seziza contemplativ tabloul în imaginație. Toate aceste tranzițe, ecleraje, iluminări constituie expresii ale sublimului și corespund unei *intentio auctoris* devenită *ars pictoris* de a realiza „înfățișări” „ale depărtării”. În fond ceea ce surprinde povestitorul nu este călătoria propriu-zisă, ci aura ei, fapt care se potrivește cu definiția pe care o conferă termenului Walter Benjamin în eseul său *Opera de artă în epoca reproducerii sale mecanice*: „Cea din urmă poate fi definită ca apariție unică a unei

depărtări, indiferent cât de apropiată este această apariție. Dacă, atunci când ne odihnim într-o dupăamiază de vară, urmărim cu privirea un lanț de munți la orizont sau o creangă care își aruncă umbra asupra noastră, înseamnă că respirăm aura acestor munți, a acestei crengi.” (Benjamin, 111)

Maxima depărtare este localizată în insulele Oceaniei, în zona Tropicelor, în Extremul Orient.

„Nimic nu scăpa cercetării noastre lacome, descopeream guri de rai pierdute pe întinsul oceanului pașnic unde, sub constelații noi, încrucișam îndelung, ne îndrumam spre țările mirodeniilor, spre leagănul civilizațiilor străvechi, sărbătoream ivirea primăverii la Isé, ne scufundam în tainica pierzanie a nopților chinezești și indiene, ne înfiora aromeala serilor pe apă la Bangkok. Vântul fierbinte alina lin clopoței argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani. Uitam de Europa, din ea tot ce admirasem ne părea acum atât de pipernicit și de șters. Și precedeam mereu, în căutare de zări mai adânci, de păduri mai bătrâne, de grădini mai înflorite, de ruine mai mărețe, mulțumire nu mai aflam decât atunci când frumusețea sau ciudățenia făcea să ne credem pe tărâmul visului, oricât ar fi fost minunăția datorită jucăriei firei sau trudei omenești, mult nu ne reținea și porneam iarăși, străbăteam sumbre meleaguri și râpoase singurătăți, ocoleam jalea pustietăților sterpe, groaza smârcurilor fetide ca să ne întoarcem cât mai repede la mare. Marea..” (Caragiale, 79, 80)

Există la povestitorul matein un principiu de exhaustivitate propriu spiritului enciclopedic descărcat aici în ceea ce Laurent Demanze numește *estetici ale epuizării (esthétiques de l'épuisement)* pornind de la considerațiile lui Dominique Rabaté din *Vers une littérature de l'épuisement*. Lăcomia „cercetării” la care face apel personajul matein aduce în discuție ambiguitatea întrebuintării pluralului. Este vorba de convenția ficțiunii la care aderă povestitorul și publicul său select. Hagialâkul presupune prezența ambilor crai, călătoria îl include și pe naratorul din roman, povestitorul *second hand*. În ideal, călătoria propusă de Pantazi include totul, și merge dincolo de inserierea unor locuri comune din agendele viatice cele mai exotice. Călătoria este o explorare în măsura în care revendică noutatea absolută, nu doar cea a impresiilor și a momentelor privilegiate în fața unor tablouri de natură. Dar există în ea și o deschidere către livresc care provine din acest impuls al exhaustivității propriu enciclopediei, decelabil uneori sub forma listei. În termenii lui Georges Perec, enumerația de factură enciclopedică deghizată la Mateiu în relatare viatică oscilează „entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable” (Rabaté, 41) Așa cum observă Nathalie Berger citată de Laurent Demanze:

„(...) série entretient un rapport ambigu à la totalité. En tant qu'elle tend à reconstituer un ensemble de possibles, elle propose une totalité mais en tant justement qu'elle répète et décompose l'ensemble, elle lui refuse l'arrêt: il ne peut y avoir que des totalisations en cours, provisoires, insuffisantes.” (Demanze, 91)

În ceea ce privește totalizarea de tip sinteză într-o viziune concentrată a experienței viatice ca hartă imaginară și peisaj, Jean-Yves Pouilloux în *L'art et la formule*, subliniază faptul că viziunea reprezintă un construct cultural și nu rezultatul unui blitz fotografic, un instantaneu. Ceea ce facilitează transferul viziunii în tablou și a călătoriei într-un film desfășurat cu o lentoare narativă în fața cititorului.

„(...) la vision n'est pas instantanée; la vision, contrairement à ce qu'on imagine être le regard, inclut dans un parcelle infinitésimale tout l'espace du temps. (...) il enclôt au moins en puissance tout son déploiement.” (Pouilloux, 33)

Această tensiune a totalizării enciclopedice este recuperabilă din acumularea de comparative de superioritate care invită la o depășire în absolut a listei, o deschidere a ei *ad infinitum* către noi posibilități sau către ceea ce Perec numește „le vertige de l'insaisissable”: „zări mai adânci, de păduri mai bătrâne, de grădini mai înflorite, de ruine mai mărețe”. Acest efort de depășire indică și un posibil criteriu de ordonare a listei dincolo de depărtarea sub raportul culturii și civilizației, altfel spus exotismul. Ar trebui să citim „frumusețea” și „ciudățenia” la Mateiu Caragiale într-un raport de contiguitate, dacă nu chiar de substituție, straniețea devenind o altă expresie a ”depărtării” invocate de narator. Apropierea de literatură este sugerată de abandonul realului în favoarea obiectelor insolite ale visului. În fapt, regimul peregrinului matein este unul al discursului în măsură să provoace transa, fascinul, transportul oniric-livresc. Diderot reproșează călătorului nu atât excesul de energie animală, necivilizată, neîmblânzită, ci absența conștiinței acestui fapt soldat cu sublimarea acestei energii într-o călătorie cu un scop inventat, adevăratul scop fiind chiar epuizarea surplusului de dinamism. Acest fapt se regăsește aici, nimic nu îl fixează pe călătorul matein, oricât de surprinzător, oricât de intens, oricât de atractiv, scopul este vertijul, starea de beție generată de heterogenitatea spațială, de derularea accelerată de imagini fără posibilitatea de a le aprofunda, de a le fixa, de a se fixa: „(...) oricât ar fi fost minunăția datorită jucăriei firei sau trudei omenești, mult nu ne reținea și porneam iarăși, (...)”(Caragiale, 80). De aici, probabil, și sentimentul de densitate pe care-l exercită succesiunea vertiginosă de noi și noi peisaje căreia i se oferă ca detensionare deschiderile maritime. Marea constituie această binevenită cezură, locul de popas, al ultimului chiar.

Există un ecart între cel care povestește și cel care ascultă devenit la rândul său povestitor care repovestește povestea primului. Cel care îl povestește pe povestitor este martorul confesiunilor sale și al povestirii care-i reclamă prezența în ficțiune. O primă punere în ficțiune îi aparține povestitorului Pantazi care derulează o călătorie imaginară acompaniat de noul său prieten. Este vorba de o iluzie împărtășită, de o ficțiune care reprojecțiază prietenia într-un orizont viatic. Ceea ce oferă naratorul nu este o simplă repovestire, cât un condensat al relatării viatice, un rezumat care pierde considerabil, inevitabil din suma de detalii, de evenimente, de locuri care vor fi apărut în relatarea extinsă în numeroase ore de promendă pe parcursul a circa trei luni de zile. Cezura care separă acest fragment de următorul aduce o importantă schimbare, se trece de la acel fictiv „noi”, persoana a II-a plural la relatarea la persoana a III-a singular, „el”, povestitorul. Schimbarea de persoană conduce și la o schimbare de accent în povestire. Marea este mediul cu care Pantazi se identifică nu doar sub semnul aventurii, ci și genealogic, în măsură în care genealogia sa nu reprezintă o altă parte a ficțiunii. Pantazi reclamă la originea familiei sale strămoși vikingsi, navigatori învederați, exploratori curajoși ai vastelor întinderi de apă, într-un cuvânt aventurieri. Lasând deoparte acest aspect, marea constituie elementul definitoriu pentru Pantazi, iar expresia deplină a acestui atașament o constituie încercarea a-i conferi o expresie poetică la confiniile cu marcarea unui eșec, a unei imposibilități de natură estetică, aceea de a identifica verbul poetic convenabil. Ne aflăm într-o tensiune între dicibil și indicibil acolo unde există cea mai severă exigență cu privire la capacitatea limbajului de a convoca sacrul. Avem cu un foarte talentat vorbitor, un extrem de înzestrat povestitor precizarea unei limite a limbajului ca limită a călătoriei. Călătoria lui Pantazi se săvârșește și se desăvârșește în limbajul transfigurat, cel poetic.

Fragmentul care urmează este conceput asemeni unui poem în proză dedicat mării în care revine limbajul liturgic, forme ale adorației, fiorul religios: „păgânească evlavie”, „ca și cum ar fi mărturisit o taină sau îngânat o rugă”, „slăvirea ei”, „patima întregii lui vieți” etc. Referința la poezie este directă, însă invocarea poeziei măsoară eșecul ei de a cuprinde tema mării. „(...) i se părea că graiul omenesc nu e îndeajuns vrednic și că înșiși poeții cei mai cu renume încumentându-se a o cânta, pāliseră.” (Caragiale, 80) Dacă limita superioară a elaborării limbajului literar, poezia, confirmă un eșec, ce expresie convenabilă ar putea fi găsită pentru a exprima evlavia lui Pantazi pentru mare? De altfel, este singurul loc în care Povestitorul se dorește fixat, singurul punct fix al călătoriei. Cine este „autorul” fragmentului care deschide perspectiva lui Pantazi asupra mării? Cui îi aparține poezia mării, spre exemplu?

„Lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei și mărgăritarul norilor, florile ca o pajiște sau scânteind ca o mișună de licurici, searbădă și domoală sau vie, verde și vajnică, avântându-se spumegând spre cerul căruia îi e frică (...)” (Caragiale, 80)

Este o recuperare a discursului lui Pantazi despre mare? Este, de data aceasta, demersul poetic al Naratorului, o prelucrare purtând propriile mărci stilistice? Ambiguitatea persistă întrucât Pantazi „vorbește” despre acest subiect tabu utilizând resursele discursului poetic la întreaa lui capacitate în încercarea de a reda inefabilul. Marea se află dincolo de orice orizont tematic, dincolo de orice relevanță peisageră, dincolo de ficțiunile viatice sau relatările de călătorie pe care experiența le ocazionaază, marea reprezintă o limită a limbajului poetic, limită care invită la tăcere pentru care metonimic stă ultima dorință a povestitorului, de a-și găsi mormântul în ea. Semnificativ, următorul fragment pune în evidență această cezură pe care o reprezintă tăcerea, fragmentul ulterior o precizează, cuvântul fiind primul care deschide către un alt discurs: „...tăcea acum cu privirea pierdută în gol.” (Caragiale, 80) Demanze sesizează ceea ce listele creează în raport cu timpul povestirii, o formă de nostalgie a irecuperabilului, a ceea ce urmează să dispară.

„Listes, catalogues et collections nouent un autre rapport au temps que le récit, qui obéit souvent à une continuité temporelle pour dire la maturation d’un caractère ou le devenir d’une intrigue. Si le récit épouse le cours du temps, tendu entre ressouvenir et attente, la liste s’oppose au temps dans un geste de résistance à la consécution: elle est plutôt le lieu d’un impossible deuil qui consigne mélancoliquement le monde avant disparition.” (Caragiale, 80)

Reluarea relatării iese din sfera ficțiunii pure, a poemului, către una a relatării de călătorie care originea în experiența directă. Naratorul introduce o comparație între doi povestitori pentru care el reprezintă singura legătură. Celălalt îl regăsim în nuvela *Remember*, în persoana distinsului Aubrey de Vere cu care este comparat meticulos Pantazi. De remarcat că nu avem nicio desfășurare a talentului de povestitor al lui de Vere și că Naratorul din *Remember*, același din *Craii...*, este cel care legitimează asupra competenței discursive, retorice și, de ce nu?, „literare” a celor doi. Există un elogiu al stilului de povestitor al lui de Vere însă accentul cade pe uimirea Naratorului în ce-l privește pe junele aristocrat asupra unei atât de bogate experiențe viatice în raport cu vârsta sa.

„(...) și așa știa să vorbească de toate, cu asemănări din trecut, cu apropieri și amănunțiri fermecătoare, de câte ori i se întâmpla să povestescă de călătoriile lui prin ținuturile străvechi ale Răsăritului, sau prin ostroavele

pierdute ale Oceanului liniștit unde domnește primăvara vecinică. Atât am putut afla din viața lui: că văzuse multe, prea multe chiar, pentru anii lui, fiind fost cu puțință să fi amestecat cele ce văzuse cu ce citise, sau să fi privit cele văzute prin geamul înșelător al citirii, care laolaltă cu bogăția îi cam sucise capul deși, de la fire, avea judecata limpede și rece.” (Caragiale, 40).

Se manifestă, în ce-l privește pe Narator, o doză de suspiciune cu privire la sursa relatărilor viatice: este ea livrescă sau nu? Mai precis, în ce proporție este livrescă? Chiar și cu un răspuns care să ateste că de Vere a călătorit mai mult cu ajutorul cărților, decât cu cel al corăbiilor, erudiția tânărului rămâne impresionantă, aproape neverosimilă. Să examinăm însă mai atent dubiul naratorului cu privire la felul în care experiența viatică și cea de lectură au fost depozitate în memoria tânărului. Naratorul vede aici riscul, posibilitatea unei contaminări între vizualul experienței imediate, *imaginea*, și vizualul ca decantare a lecturii și anume imaginarul livresc. Există aici două forme de contaminare a vieții cu literatura, prin *amestec* (“să fi amestecat cele ce văzuse cu ce citise”) unde frontiera dintre experiența directă și cea livrescă se dizolvă pentru a face loc unei realități-ficțiune construită cu mijloacele ficțiunii sau a unui documentar și răspunzând criteriilor și implicit relativizărilor care o edifică, sau *conversie* a vizualului la literar („să fi privit cele văzute prin geamul înșelător al citirii”). Ambele variante corespund unor poetici diferite în măsura în care faptul este deliberat, conștientizat de ”povestitor”.

Prima poetică pare să se realizeze într-un fel de relatare documentară a călătoriei unde fiecare imagine găzduiește un *lieu de memoire* în termenii lui Pierre Nora, beneficiind de propria sa legendă. De la „noi” care definește regimul literaturii ca pură ficțiune se face trecerea la regimul non-ficțiunii, a literaturii memorialistice. Primele peisaje care corespund hagialăkului, călătoriei imaginare, alternează vastități insolite cu aglomerări portuare. Nici în relatarea de factură memorialistică nu lipsește această alteranță a momentului de insolitare meditativă cu cele ale unei colocvialități sau supraaglomerări de furnicar.

„Avea același fel neprețuit de a tivi descrierile de călătorii cu amănunte istorice rare; și el ținuse să întrebe fiecare colț de țărâm sau de apă la ce fusese în trecut martor, îmbinând pretutindeni priveliștea de azi cu vedenia de odinioară. Îi plăcuse să viseze în fața stâncii de pe care Sapho se aruncase în valuri, a țărmlui unde se înălțase rugul lui Pompei. Ici fu răpusă frumoasa Ines, colo muri închis regele nebun. Dar pe când vastele peisagii ce sir Aubrey zugrăvea dintr-un cuvânt erau pustii de suflare omenească, ca după un potop, în ale noului meu prieten se îmbulzea, în pitorești veșminte, o lume întreagă: șeici și pașale, emiri și hani, rajahi și mandarini, preoți și călugări de toate legile și

tagmele, zodiiși, pustnici, vrăjitori, vraci, căpetenii de seminții sălbatice cărora le fusese oaspete sau tovarăș de petrecere și vânătoare și trebuie să le fi intrat în voie și să le fi fost pe plac la fel ca numeroșilor săi prieteni din Europa, așa cum știa să se arate, liniștit, blajin, îngăduitor, fără fudulie și prejudecăți de rând, de o curtenie binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înțelesul înalt al cuvântului, unul dintre păstrătorii cei din urmă a ceea ce „vechiul regim” avea mai simpatic și mai ademenitor.” (Caragiale, 80, 81)

Ce anume contribuie la gestionarea acestei eterogenități cu care călătorul este pus în contact? Portretul pe care i-l face Naratorul lui Pantazi depășește zona singularității subliniate în numeroase împrejurări. Ceea ce desemnează excepționalitatea lui Pantazi ține de administrarea moștenirii simbolice a „vechiului regim”. În acest hagialâk se întrevide o parte din dimensiunea sa istorică în ciuda evidențelor care proiectează geografia într-o călătorie. În fond, Pantazi este un călător care implică în viziunea sa întregul proiect al Luminilor.

Ceea ce nu se observă la prima vedere ține de relevanța proiectului viatic pe care ni-l propune Pantazi de conivență cu prietenul său, Naratorul. Hagialâkul presupunea un pelerinaj vizând o țintă precisă, centrul sacru, Mecca sau orice centru care îndeplinește acest rol simbolic, Ierusalimul, spre exemplu. Călătoria lui Pantazi nu vizează un centru, este descentrată, este o circumferință, fapt diferit însă de călătoriile circulare care-și propun ocolul pământului cu revenirea în punctul de plecare de la Magellan la Julesvernianul Phileas Fogg. Suntem departe de călătoria unui Phileas Fogg în jurul pământului în 80 de zile, de precizia matematică a englezului pe care-l compune nu fără ironie francezul Jules Verne. Călătoria acolo nu face decât să legitimizeze încă odată acest instrument de precizie al civilizației occidentale, aristocratul britanic și justa măsură, cartezianismul practic impuse accidentului, imprevizibilului, alterității, naturii înseși. A călători înseamnă a ordona, a civiliza, a impune disciplina programului aventurii însăși. Călătoria se termină acolo de unde a început, același loc și în timpul convenit. De remarcat că începutul călătoriei nu este precizat așa cum nu este precizat nici sfârșitul ei în măsura în care marea nu închide călătoria, ci deschide un alt orizont viatic. Sugestia lui Pantazi este că doar moartea ar fi sfârșitul potrivit al unei astfel de călătorii.

Un alt doilea aspect privitor la hagialâkul pe care ni-l propune Pantazi ține de natura călătoriei care nu admite decât scurte escale. Există pasarele, pasaje, scurtături, chiar scurtcircuitarea unor trasee pentru a sări ținuturi inospitaliere sau metropolele occidentale. De asemenea, există popasuri, dar ceea ce devine sesizant este ritmul susținut al călătoriei, parcursul accelerat, adesea cu rupturi de nivel în trecerea de la munte la mare, de la mare la ocean. Pentru Phileas Fogg graba viza ținerea unui pariu și asemeni unei probe

sportive obținerea unui timp cât mai bun, un timp cronometrat. Aici nu există timp, uneori anotimpurile decid schimbarea de traseu, însă există locuri ale unei primăveri eterne care sunt lăsate în urmă într-o succesiune febrilă care generează un efect de vertij. Hagialâkul matein îl presupune, în absența unui centru sau cu un centru vid călătoria se desprinde de un traseu propriu-zis și devine circumferință, mișcare de rotație, călătorie fără sfârșit. Hagialâkul presupune acest itinerant infinit care dobândește configurația unei utopii, aceea de a cuprinde totul, de a atinge fiecare punct, de a cunoaște fiecare loc, de a fi (fost) pretutindeni. Paradoxul acestei situații o constituie desfășurarea călătoriei nu evenimential ca serie de evenimente, ca parcurs epic, ca odisee, ci ca un vast tablou, ca un enorm peisaj. Paradoxul ține de faptul că peisajul oferit nu mai integrează relația cu o țară, un teritoriu anume (pay (fr) - paysage, land (eng) - landscape), ci instituie un efect de depeizare, dezrădăcinare, desfacere de orice determinare, alocare. În treacăt spus, Pantazi a venit în România să-și lichezeze o moștenire pentru a se depeiza, a se deștăra definitiv. Hagialâkul lui Pantazi reprezintă o călătorie fără sfârșit. Viziunea asupra călătoriei a omului *l'ancien régime* rezzonează doar parțial cu propunerea viatică a lui Pantazi. Forma de cunoaștere care-i este asociată vizează un alt parcurs care introduce în joc tema integralității și anume cunoașterea enciclopedică. Enciclopedia oferă analogon-ul acestei călătorii care unește toate punctele pe o hartă imaginară. Mateiu va prelua un citat din La Fontaine, „sage citoyen du vaste unviens” ca motto pentru un alt capitol, „Spovedanii”. Matei Călinescu a făcut efortul de a-l identifica scoțând la suprafață întregul context cultural al acestui citat. (Călinescu, 341-344) Cum foarte bine observă teoreticianul, motto-ul i se aplică lui Pantazi și dezvoltă morala neo-epicureică a lui La Fontaine însuși, cea a unei plăceri „înțelepte”: „În piroteala lungilor vegheri, spovedania vieții sale de înțelept cetățean al universului se depăna nesilită, întreagă.” (Caragiale, 119) Pantazi și-a dedicat averea călătoriilor, „trezeci de ani de periple”, cu sugestia că „periplele” sunt unele maritime, iar acest gest are semnificația unui omagiu adus strămoșilor corăbieri.

Works Cited:

- Agamben, Giorgio. *L'Aventure*. Traduit. Joël Gayraud. Paris: Édition Payot & Rivages, 2016.
- Benjamin, Walter. *Iuminări*. Traducere. Catrinel Pleșu. Cluj: Editura Ideea Design & Print, 2002.
- Caragiale, Mateiu I. *Opere*. Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, prefață de Eugen Simion, București: Editura Univers Enciclopedic, 2001.

Călinescu, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Trans. Virgil Stanciu. Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Iași: Editura Polirom, 2003.

Demanze, Laurent. *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senes*, Édition Corti, 2015.

Ouvres de Diderot, Salon de 1767, t. II, Paris: Chez J.L.J.Brière Libraire, MDCCCXXI.

Perec, Georges. *Penser/classer*. Paris: Seuil, «La Librairie du XXe siècle », 2003 [1985].

Pouilloux, Jean-Yves. *L'art et la formule*. Paris: Gallimard, 2016.

Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti, «Les Essais», 2003 [1991].

Surse electronice :

http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/citation/un_homme_qui_passerait_sa_vie_en_voyage/192460